





arados en el breve  
os, se vendieron, sin  
los que superaron los  
pieza.



# AR COMPLE DE CULTURA

[illegible]

los antepasados de los actuales  
indígenas y aún con los mismos  
objetos que se conservan en monu-  
mentos y tradiciones. Los haba-  
blantes de lo que representa en explí-  
cito religioso en la población ecuatoriana,  
se refirió al respecto que el tema  
de esta humilde del pueblo siendo por  
su incruentación de la cultura de  
ries, los que respecta, sin ocu-  
rriéndose dadas en la más minú-  
ta de las otras referencias suman-  
te interesantes de la vida políti-  
ca y social de los pueblos de la zona.

**PIERRE MALLET-CU**  
**FAC DE INGENIERIA**

A pedido del Comité Agrario, ha proferido hasta el momento 15 conferencias a las listas de candidatos a diputados y se ha apañado 150 votos en la elección comunal de 1921.

El plazo de inscripción de los Oidores Principales para el próximo año, se abre el 1.º de mayo.

[illegible][illegible]

capacidad profesional y su excepcional inteligencia le han valido numerosas distinciones en todo el mundo, siendo merecedor de las mas importantes Academias e Institutos cientificos de Europa y de America, ostentando asimismo el titulo de doctor en Ciencias.

CALIFICACION MORAL A CARGO DEL SECRETARIADO NACIONAL DE DEFENSA DE LA MORAL CRISTIANA		SIGNIFICADO (CLASIFICACION) 1 A. Admisible para el empleo. 1 B. Admisible para el empleo, (F. 2) 11 años. 2 A. Admisible para el empleo, (F. 2) 11 años.
---	--	--

TOLO (25); 13. 22:40: El tirlo de To-  
 lolo (26); 14. 15:55, 17:15, 19:2  
 22:50: Bollos del amor inmor-  
 tales (27); 15. 15:55: La familia  
 PRINCESS THIBRAE a las 15:30;  
 16. 15:55: La casa curatada (28);  
 A las 15:55, 18:45, 22:40: El reñe-  
 do (29); 17. 15:55: El reñido (30);  
 RADIO CHITA a las 15:30, 14:5, 18:5,  
 17:20, 19:10, 21, 22:30;  
 18. 15:55: El reñido (31);  
 REN THIBRAE a las 15:30, 14:5, 18:5,  
 17:20, 19:10, 21, 22:30; Mu-  
 chos amigos (32); 19. 15:55: Mu-  
 chos amigos (33); 20. 15:55: Mu-  
 chos amigos (34); 21. 15:55: Mu-  
 chos amigos (35); 22. 15:55: Mu-  
 chos amigos (36); 23. 15:55: Mu-  
 chos amigos (37); 24. 15:55: Mu-  
 chos amigos (38); 25. 15:55: Mu-  
 chos amigos (39); 26. 15:55: Mu-  
 chos amigos (40); 27. 15:55: Mu-  
 chos amigos (41); 28. 15:55: Mu-  
 chos amigos (42); 29. 15:55: Mu-  
 chos amigos (43); 30. 15:55: Mu-  
 chos amigos (44); 31. 15:55: Mu-  
 chos amigos (45); 32. 15:55: Mu-  
 chos amigos (46); 33. 15:55: Mu-  
 chos amigos (47); 34. 15:55: Mu-  
 chos amigos (48); 35. 15:55: Mu-  
 chos amigos (49); 36. 15:55: Mu-  
 chos amigos (50); 37. 15:55: Mu-  
 chos amigos (51); 38. 15:55: Mu-  
 chos amigos (52); 39. 15:55: Mu-  
 chos amigos (53); 40. 15:55: Mu-  
 chos amigos (54); 41. 15:55: Mu-  
 chos amigos (55); 42. 15:55: Mu-  
 chos amigos (56); 43. 15:55: Mu-  
 chos amigos (57); 44. 15:55: Mu-  
 chos amigos (58); 45. 15:55: Mu-  
 chos amigos (59); 46. 15:55: Mu-  
 chos amigos (60); 47. 15:55: Mu-  
 chos amigos (61); 48. 15:55: Mu-  
 chos amigos (62); 49. 15:55: Mu-  
 chos amigos (63); 50. 15:55: Mu-  
 chos amigos (64); 51. 15:55: Mu-  
 chos amigos (65); 52. 15:55: Mu-  
 chos amigos (66); 53. 15:55: Mu-  
 chos amigos (67); 54. 15:55: Mu-  
 chos amigos (68); 55. 15:55: Mu-  
 chos amigos (69); 56. 15:55: Mu-  
 chos amigos (70); 57. 15:55: Mu-  
 chos amigos (71); 58. 15:55: Mu-  
 chos amigos (72); 59. 15:55: Mu-  
 chos amigos (73); 60. 15:55: Mu-  
 chos amigos (74); 61. 15:55: Mu-  
 chos amigos (75); 62. 15:55: Mu-  
 chos amigos (76); 63. 15:55: Mu-  
 chos amigos (77); 64. 15:55: Mu-  
 chos amigos (78); 65. 15:55: Mu-  
 chos amigos (79); 66. 15:55: Mu-  
 chos amigos (80); 67. 15:55: Mu-  
 chos amigos (81); 68. 15:55: Mu-  
 chos amigos (82); 69. 15:55: Mu-  
 chos amigos (83); 70. 15:55: Mu-  
 chos amigos (84); 71. 15:55: Mu-  
 chos amigos (85); 72. 15:55: Mu-  
 chos amigos (86); 73. 15:55: Mu-  
 chos amigos (87); 74. 15:55: Mu-  
 chos amigos (88); 75. 15:55: Mu-  
 chos amigos (89); 76. 15:55: Mu-  
 chos amigos (90); 77. 15:55: Mu-  
 chos amigos (91); 78. 15:55: Mu-  
 chos amigos (92); 79. 15:55: Mu-  
 chos amigos (93); 80. 15:55: Mu-  
 chos amigos (94); 81. 15:55: Mu-  
 chos amigos (95); 82. 15:55: Mu-  
 chos amigos (96); 83. 15:55: Mu-  
 chos amigos (97); 84. 15:55: Mu-  
 chos amigos (98); 85. 15:55: Mu-  
 chos amigos (99); 86. 15:55: Mu-  
 chos amigos (100); 87. 15:55: Mu-  
 chos amigos (101); 88. 15:55: Mu-  
 chos amigos (102); 89. 15:55: Mu-  
 chos amigos (103); 90. 15:55: Mu-  
 chos amigos (104); 91. 15:55: Mu-  
 chos amigos (105); 92. 15:55: Mu-  
 chos amigos (106); 93. 15:55: Mu-  
 chos amigos (107); 94. 15:55: Mu-  
 chos amigos (108); 95. 15:55: Mu-  
 chos amigos (109); 96. 15:55: Mu-  
 chos amigos (110); 97. 15:55: Mu-  
 chos amigos (111); 98. 15:55: Mu-  
 chos amigos (112); 99. 15:55: Mu-  
 chos amigos (113); 100. 15:55: Mu-  
 chos amigos (114); 101. 15:55: Mu-  
 chos amigos (115); 102. 15:55: Mu-  
 chos amigos (116); 103. 15:55: Mu-  
 chos amigos (117); 104. 15:55: Mu-  
 chos amigos (118); 105. 15:55: Mu-  
 chos amigos (119); 106. 15:55: Mu-  
 chos amigos (120); 107. 15:55: Mu-  
 chos amigos (121); 108. 15:55: Mu-  
 chos amigos (122); 109. 15:55: Mu-  
 chos amigos (123); 110. 15:55: Mu-  
 chos amigos (124); 111. 15:55: Mu-  
 chos amigos (125); 112. 15:55: Mu-  
 chos amigos (126); 113. 15:55: Mu-  
 chos amigos (127); 114. 15:55: Mu-  
 chos amigos (128); 115. 15:55: Mu-  
 chos amigos (129); 116. 15:55: Mu-  
 chos amigos (130); 117. 15:55: Mu-  
 chos amigos (131); 118. 15:55: Mu-  
 chos amigos (132); 119. 15:55: Mu-  
 chos amigos (133); 120. 15:55: Mu-  
 chos amigos (134); 121. 15:55: Mu-  
 chos amigos (135); 122. 15:55: Mu-  
 chos amigos (136); 123. 15:55: Mu-  
 chos amigos (137); 124. 15:55: Mu-  
 chos amigos (138); 125. 15:55: Mu-  
 chos amigos (139); 126. 15:55: Mu-  
 chos amigos (140); 127. 15:55: Mu-  
 chos amigos (141); 128. 15:55: Mu-  
 chos amigos (142); 129. 15:55: Mu-  
 chos amigos (143); 130. 15:55: Mu-  
 chos amigos (144); 131. 15:55: Mu-  
 chos amigos (145); 132. 15:55: Mu-  
 chos amigos (146); 133. 15:55: Mu-  
 chos amigos (147); 134. 15:55: Mu-  
 chos amigos (148); 135. 15:55: Mu-  
 chos amigos (149); 136. 15:55: Mu-  
 chos amigos (150); 137. 15:55: Mu-  
 chos amigos (151); 138. 15:55: Mu-  
 chos amigos (152); 139. 15:55: Mu-  
 chos amigos (153); 140. 15:55: Mu-  
 chos amigos (154); 141. 15:55: Mu-  
 chos amigos (155); 142. 15:55: Mu-  
 chos amigos (156); 143. 15:55: Mu-  
 chos amigos (157); 144. 15:55: Mu-  
 chos amigos (158); 145. 15:55: Mu-  
 chos amigos (159); 146. 15:55: Mu-  
 chos amigos (160); 147. 15:55: Mu-  
 chos amigos (161); 148. 15:55: Mu-  
 chos amigos (162); 149. 15:55: Mu-  
 chos amigos (163); 150. 15:55: Mu-  
 chos amigos (164); 151. 15:55: Mu-  
 chos amigos (165); 152. 15:55: Mu-  
 chos amigos (166); 153. 15:55: Mu-  
 chos amigos (167); 154. 15:55: Mu-  
 chos amigos (168); 155. 15:55: Mu-  
 chos amigos (169); 156. 15:55: Mu-  
 chos amigos (170); 157. 15:55: Mu-  
 chos amigos (171); 158. 15:55: Mu-  
 chos amigos (172); 159. 15:55: Mu-  
 chos amigos (173); 160. 15:55: Mu-  
 chos amigos (174); 161. 15:55: Mu-  
 chos amigos (175); 162. 15:55: Mu-  
 ch

[illegible]

**ACETES ORUGAN**

Cortez; 2ª Mariatena (2B); 3ª La lección del Zorro (2A) — ROSSE MARIE; 4ª El amor y la guerra en las críes (2A); 5ª En un suburbio de París (2B); 6ª Los días de los reyes (2C).

**ZONA BANDERE**  
CORPACAL, Gran Tercera Guerra BELVEDER PALACE, Hora 8:00 p.m., 7º avenida.  
(Res.); 2ª Caballito criollo (2A); 3ª La vida es un juego (2D).  
(Res.); 4ª La vida es un juego (Miami);  
(1B); 5ª El señor gobernador (2B).

**ZONA HIFTO. 91**  
**AUTOCLIO CONTINUM.**  
15: Cuándo me voy  
ARCAUSO, Cont. A  
ARCAUSO, Cont. C  
ARCAUSO, Cont. D  
ARCAUSO, Cont. E

ROJAS, Srta. Dolita Gachines (2B); 2<sup>a</sup>  
NOLÉ, Sr. La novia verdad (2C); 4<sup>a</sup>  
El teneado (2A). Noches. El teneado  
2<sup>a</sup> Edición. Sr. La novia verdad (2C)  
2<sup>a</sup> El señor Pedro. El fantasma  
2<sup>a</sup> Avestrujo sin crineta (2A). —  
LILIAN PALACE. 18 La voz del ho-  
nor (2A); 2<sup>a</sup> Sueño en Berlín (2B).

LEZICA. 19 Un par de titanos;  
(2B); 2<sup>a</sup> El hijo de Montecristo (2A).

Monte atravesado (2A). —  
Autora: la responsable.  
SIN CITY. 1<sup>a</sup> La la  
(2B); 2<sup>a</sup> Gancho















GENERALIDADES

Título original: The Heart of the Matter.  
Procedencia: Inglaterra.  
Año de producción: 1953.  
Filmación de exteriores: Sierra Leona, África.  
Filmada en los estudios de Shepperton, Inglaterra.

FICHA TÉCNICA

Director: George More O'Ferrall.  
Productor y guionista: Ian Dalrymple.  
Director de fotografía: Anthony Squire.  
Fotografía: Jack Huldyard.  
Adaptador: Lesley Storm.  
Música: Edrich Connor.  
Sonido: John Cox.  
Sello: London Films.  
Interpretación:  
Trevor Howard ..... Scobie.  
Maria Schell ..... Helen.  
Elizabeth Allan ..... Louise.  
Denham Elliot ..... Wilson.  
Peter Finch ..... P. Rank.  
Duración: 93 minutos.

AUTORES

IAN DALRYMPLE. — Productor y escritor inglés, nacido el 26 de agosto de 1903. Se inició en el cine en 1927; en 1940 se convirtió como productor en el Crown Film Unit del Ministerio de Información. Guionista de "Pygmalion" y otros films; productor de una serie de excelentes cortometrajes, considerados como obras clásicas del cine documental inglés: "Target for Tonight", "Listen to Britain", "London can take it", "Western Approaches". Productor igualmente de "The Wooden Horse" exhibida en Montevideo con el título de "Tres Fugitivos".

GEORGE MORE O'FERRALL. — Director. Católico, es uno de los directores jóvenes de mayor prestigio actualmente en Inglaterra. Discipulo de Carol Reed, dirigió "The Holly and the Ivy", que no ha sido exhibido en Montevideo, pero que fue favorablemente acogido por la crítica británica.

No parece ajena su elección al hecho de que Carol Reed es quien dirigió los dos films, con argumento de Graham Greene, que han tenido mayor éxito: "El ídolo caído" y "El tercer hombre".

ANTHONY SQUIRE. — Dirigió la fotografía de las escenas aéreas de "The Sound Barrier" (Sin barreras del sonido).

GRAHAM GREENE. — Novelista. Sobre su obra consultese el libro de Jacques Madaule, "Graham Greene", de Ediciones Desclée, De Brouwer, Buenos Aires.

Antes de dedicarse a escribir novelas, Graham Greene fue un distinguido crítico de cine, que se hizo notar por la percepción analítica, rara en su época. Con la colección de los artículos publicados en revistas como un volumen titulado "Garbo and the Night Watchman".

Varias de sus obras han sido llevadas a la pantalla; expresamente para el cine escribió "The fallen idol" y "The third man".

ARGUMENTO

Resumen: En 1942, Freetown, África Occidental, Harry Scobie, comisario de policía, acaba de cumplir su décimo quinto año de actuación irreplicable. Su esposa, Louise, a quien el clima afecta seriamente, se ha convertido en un ser agrio y antipático, que le echa en cara en todo momento su demora en jubilarse. Louise y Scobie son católicos, pero mientras que ella se adhiere rigidamente a las formas exteriores de su religión, él se encuentra dividido entre su concepto del amor de Dios y una inmensa piedad por los hombres. Este sentimiento de piedad hacia su esposa, cuya infidelidad él comprende, le lleva a cerrar los ojos ante la amistad de ella por un recién llegado, Wilson. También por piedad hacia ella, acepta un préstamo de dinero de un turco comerciante irio, Yusuf, con lo cual podrá proporcionar vacaciones a su esposa.

Durante la ausencia de Louise, Scobie conoce a Helen, una joven que acaba de perder a su esposo. Sobreviviente de un naufragio, Helen está sola en el mundo. Necesita ayuda y afecto; también por piedad, Scobie intentará llevar a la vida de Helen un poco de calor humano. Pronto se enamoran ambos.

El regreso de Louise sumerge a Scobie en una crisis moral. Sabe que se debe a Louise, pero cómo rechazará el amor de alguien que depende enteramente de él?

Forzado por Louise a cumplir, Scobie intenta confesarse con un sacerdote, pero se obtiene en no hacer propósito de enmienda, y no puede ser absuelto. Scobie agrega un nuevo pecado: comulga sacrilegamente. Helen lo observa desde lejos, si bien no siendo católica —no comprende totalmente el drama de la conciencia de Scobie.

Yusef, que tiene en su poder una carta imprudente de Scobie, le hace víctima de un chantaje, al que Scobie se somete. Helen comprende que es su deber separarse de Scobie; ambos se despiden, afianzándose entonces en Scobie la idea del suicidio.

Scobie ha puesto por encima de todo lo que él cree la felicidad de dos mujeres: se decide ahora a cometer el "pecado imperdonable": suicidarse.

Pronto para hacerlo, se produce una refriega de nativos, y el instintivo llamado al cumplimiento de su deber de policía, le hace intervenir en la lucha; el herido mortalmente y muerto en brazos de su fiel sirviente, Ali.

Lista de secuencias

1) Presentación de Scobie, oficial de policía; Llegada al "Esperanza"; Registro; hallazgo de la carta del capitán; Explicación de éste; Diálogo: Capitán: "Resaré";

FICHA FILMOGRAFICA

EL PRECIO DE UNA AVENTURA

("EL REVES DE LA TRAMA")

Scobie: "Por qué no hacerlo?"  
2) Scobie abre la carta; Ve el retrato de su hija muerta, en traje de primera comunión; Quemá la carta del capitán.

1ª parte:  
3) Hogar de Scobie; Decepción de Louise por no poder alternar en el club; Scobie le promete facilitarle el viaje.  
4) Funciones policíacas de Scobie; Revisación de la población Refrigeria de los nativos; asesinato de uno de ellos.  
5) Discusión de Scobie y Louise; Mención del préstamo a obtener; Noticia de la presencia de Wilson.  
6) Wilson y Louise; Galanteo de Wilson; pasividad de Louise, etc.

7) Viaje de Scobie; Observación de Louise: "Es hombre de segundos puestos, siempre le dan las tareas penosas".  
8) Recorrido del viaje; Sensación de aburrimiento; Scobie comienza a enfermarse.  
9) Verificación del suicidio de Pemberton; Diálogo con el Rev. P. Clay, que condena, sin atenuantes, el suicidio; Mención de Yusuf.  
10) bis: Delirio de Scobie; Diálogo: Scobie: "Delito imperdonable".

11) Convalecencia; Yusuf; Vales de Pemberton; Yusuf los rompe; Insinuación de soborno; Denuncia de Wilson, espía; Oferta de ayuda para el viaje de Louise; rechazo de Scobie.  
12) Hogar de Scobie; Oferta de Mrs. Halifax para el viaje; Scobie promete obtener los fondos.  
13) Partida de Louise; Scobie y Wilson; despedida de este último por la partida de Louise.

14) Scobie solo en su hogar.

2ª parte:  
15) Pendre; Llegada de los nativos; Presencia inesperada de Wilson; mención del contrabando de diamantes; Arribo de Helen; Incoherencia; Compasión de Scobie.

16) Hospital; Scobie distrae al niño enfermo; Primeras palabras con Helen.  
17) Scobie y Wilson; Discusión sobre Tallit y Yusuf; acusación de las visitas de este último a Scobie; Afirmación de Wilson: "Besé a su esposa"; Scobie: "Es resultado de la fiebre tropical".  
18) Temporada de lluvias; Scobie visita a Helen en la barraca; Diálogo: Helen: "Es increíble cuán pronto se olvidó a los muertos"; Beben.

19) Sesión de la junta de militares; Interrogatorio de Scobie; Contrabando de diamantes; Tallit; acusación de soborno; Incinucción del origen de los fondos para el viaje de Louise.

20) Casa de Yusuf; Confesión de Yusuf; Tralclon; Scobie declara el fin de su amistad; pagará el crédito que le fue concedido.

21) Barraca; Scobie y Helen; Helen ha estado casada un mes; ahora es viuda; Voz de Freddie, llamando a Helen; Scobie y Helen se despiden; Beben.

22) Scobie y el P. Rank; Referencia a la conciencia.  
23) Scobie y Helen; Pelca de los amantes; ella le echa en cara sus precauciones; Expulsión de Scobie.

24) Scobie escribe la carta: "Te amo más que a mí mujer, y creo que hasta más que a Dios".  
25) Scobie desliza la carta por debajo de la puerta de la barraca; El criado de Helen, al servicio de Yusuf, roba la carta.

3ª parte:  
26) Telegrama de Louise anunciando su regreso.

27) Fiesta social; Conversación sobre el suicidio de Pemberton y las penas del infierno; Scobie y Helen en la terraza; Helen no ha recibido la carta; Entra Wilson; da la noticia de la llegada de Louise; Retirada de Helen.

28) Scobie y Yusuf; Chantaje de Yusuf; Scobie recibe el paquete para entregarlo al capitán.

29) Regreso de Louise; Scobie y el capitán; Sorpresa de este último, por el cambio de conducta de Scobie; Scobie entrega el paquete a Yusuf.

30) Barraca; Scobie y Helen; Scobie declara su conflicto; Louise le quiere obligar a comulgar y antes debe confesarse; Helen no comprende; cree en una artimaña de Scobie para abandonar la barraca; Soluciones simplistas; Diálogo: Scobie: "El sacrificio sería como pagarle a Dios cuando está caído".

31) Wilson y Louise; Revelación del adulterio de Scobie; Louise abofetea a Wilson; Entrada de Scobie; Sale Wilson; Louise comunica a Scobie que Wilson lo espía; Entrada del P. Rank; Scobie y el P. Rank; Confesión de Scobie; adulterio; El P. Rank exige propósito de enmienda; Obstaculación de Scobie.

32) Scobie y Louise; Anuncio de concurrir a misa el día siguiente; comulga e m o s; Scobie solo; Diálogo: "Dios mío, condénalo, pero a ellas dales descano".

33) Scobie y Louise entran a la iglesia, a oír misa; Helen observa desde lejos.

34) En el auto; Scobie y Helen;

Helen anuncia su propósito de separarse; este será su último encuentro; Idea del suicidio de Scobie.

Desenlace:  
34) Scobie apronta el arma para suicidarse; Entrada y salida de Louise.

35) Scobie está pronto para el suicidio; Ruidos exteriores de pelea; Scobie sale, obedeciendo instintivamente al llamado al cumplimiento de su deber de policía.  
36) Pelea de los negros; Scobie avanza hacia ellos.  
37) Al salir a buscar a su amo; Huida de los malhechores. Una víctima es arrastrada por el torrente; Al alcanzar a su amo, moribundo; Muerte de Scobie.

ANÁLISIS DRAMÁTICO

CONSTRUCCION

1) Prólogo.

Una visión panorámica de los lugares en que va a desarrollarse la acción es seguida por la presentación del protagonista, Harry Scobie.

Los vemos cumpliendo su misión policíaca a bordo del "Esperanza" y comenzamos a conocer su psicología por la incidencia con el capitán, a raíz de descubrir la carta que este último ocultaba.

Scobie se muestra como un hombre responsable del cumplimiento de su deber, pero fuertemente imbuido de compasión por el prójimo. Por eso, rompe la carta en vez de hacer la denuncia correspondiente.

Dos detalles dignos de mención: la compasión de Scobie se acentúa por el recuerdo de su hija muerta (foto de la niña, en el cajón del escritorio); la preocupación religiosa es un elemento que va a cobrar importancia en esta obra (el capitán declara que apelará a la oración para escapar a la ruina; Scobie no considera que el medio sea inadecuado).

Esta secuencia del film constituye el prólogo de la obra. Lo que en ella sucede no es fundamental, en relación con el resto. Apenas si este primer índice con el capitán del "Esperanza" servirá de contrapunto para el segundo, con la conducta totalmente diferente de Scobie.

Pero es una secuencia amplia, porque se trata de presentar al protagonista principal, y —podría decirse— casi único: Harry Scobie.

Luego vendrán las presentaciones de los otros personajes: todas ellas son más cortas, en relación con la diferente importancia de cada uno. La de Louise es rápida, y queda completada en el pasaje Nº 3 de la

primera parte. La de Helen es más elaborada; está preparada por la llegada de los nativos, por el episodio dramático de la maestra demente, por el lento desfilé de las angarillas en que es conducida Helen, cuando Scobie la ve por primera vez.

En cierto sentido, podría decirse que el prólogo de esta obra se extiende mucho más allá de las primeras escenas. La acción principal comienza recién por la mitad del film. Ello es debido al origen novelesco del argumento; por lo general, los argumentos escritos directamente para el cine plantean más rápidamente la situación fundamental.

Al apreciar la construcción del film deberemos tener presente esta circunstancia. La parte expositiva es larga, antes de entrar en el nudo de la acción.

2) Construcción dramática.

La construcción dramática es —de intento— la misma que la de la novela.

La condensación de algunos episodios está hecha a requerimiento del medio de expresión diferente: cine y novela se ajustan a técnicas distintas.

La progresión del drama, lenta al principio, se acentúa desde el anuncio del regreso de Louise. El momento culminante está escamoteado por el film: es la comunión sacrilega de Scobie.

El desenlace también es lento; la separación de Helen y el intento de suicidio de Scobie, pero a su intenso dramatismo, son solamente ya la salida de una situación.

Los golpes de efecto de la despedida de los amantes, la preparación del suicidio, el accidente final, tienen por objeto distraer al espectador del film, llevando su interés hacia esas manifestaciones exteriores, con el propósito de hacerle olvidar el escamoteo del planteamiento de la verdadera situación dramática, que es el choque de los diversos sentimientos en el alma de Scobie.

Lo que en la novela está presentado en términos de análisis psicológico y muestra "el revés de la trama", no ha podido ser captado por la transposición cinematográfica de la misma obra.

3) Curva de interés.

De lo dicho se desprende que la curva de interés no pueda ser considerada como un modelo.

La exposición de los diversos elementos que intervendrán en el drama es lenta, y la línea de interés permanece horizon-

tal, sin elevarse sensiblemente durante mucho tiempo.

A través de esa larga exposición vamos viendo como Graham Greene, con su procedimiento favorito, va llevando al protagonista a un callejón sin salida, a una situación extremadamente violenta, para librarse de la cual tendrá que tomar resoluciones fuertemente extralías.

Por lo tanto, la progresión avanza con lentitud; en cierto momento se desvía frente a la posibilidad del adulterio de Louise; luego de habernos entretenidos con episodios de la relación natural entre hombre y mujer, de pronto —sin transición— entran a incidir motivos de orden teológico. Hay un cambio brusco de ambientes.

En la novela, la religión de Scobie en un factor siempre presente. En el film, cobra importancia recién al final.

LOS GRANDES TEMAS

En el curso del film van desarrollándose varios temas, de los cuales son los principales los siguientes:

1) Religión.

La primera referencia la encontramos en el primer encuentro de Scobie y el capitán del "Esperanza". Se habla de oración y Scobie demuestra apreciarla.

Sobre su conducta moral hay una frase de las primeras escenas, que permite suponer fallas (negritas). Su actitud frente a las relaciones de Louise y Wilson denota un sentido extraño.

El tema religioso reaparece con la presencia del P. Rank, luego del primer adulterio (21); en el texto de la carta (23) y cobra toda su fuerza a partir de la discusión entre Scobie y Helen (29), pesando fuertemente desde entonces hasta el fin de la película.

2) Suicidio.

Está planteado con fuerza en el episodio de Pemberton (9). El diálogo con el P. Clay y la obsesión del delirio de Scobie son elementos dramáticos de primera agua.

La conversación en la fiesta social (28) es el nexo que no permite olvidar este tema, que habrá de tener tanta importancia.

En el automóvil (33) el propósito de suicidarse ya ha sido aceptado por Scobie; toda la secuencia final gira alrededor de este tema.

DOS ESTRENOS Y UNA REPOSICION

"CELOS" ("GELOSIA, 1953"):  
UN ABSURDO MELODRAMA

El estilo seguro y sereno de Pietro Germi, aplicado a motivos que gozan de su propia vida de aldeanos, en escarpados lugares, con acentuado sabor regional —a liva bastante las primeras secuencias de este melodrama de muy pobres y torpes contenidos. Mientras se trata de describir aspectos de las costumbres campesinas, de reconstruir lentamente una época y una forma de vida cargada de tradiciones y acentuada en férreos, poderosos prejuicios de clase; mientras se sigue a los agonistas por luminosos paisajes y se ubican sus reacciones en el cuadro de sus respectivas categorías sociales, Pietro Germi puede expresarse con la claridad y la fuerza que no brillante, expresiva pero no aborrecible. Moviendo poco la cámara, prefiriendo las tomas breves, cargando el énfasis en las encuadres, asociando el escenario a la acción, el director asegura bastantes atractivos formales para esa primera parte.

Pero cuando el conflicto que sirve de eje al melodrama empieza a primar, ya todo lo que puede aportar Pietro Germi resulta insuficiente. Las torpezas del asunto y del libreto asumen entonces una irrefutable primacía. Y es evidencia, muy pronto, que el personaje protagonista está elaborado sobre el absurdo; que su crimen no encuentra ninguna motivación válida, ni interesa a los espectadores como elemento dramático; que el conflicto todo es falso y está mal formulado inclusive en su carácter de melodrama. El trabajo de dirección queda en lo adjetivo y, todavía, se agrava con la dureza, el gesto único, el empuje del galán Errol Flynn, muy lejos aún de haber madurado sus recursos de intérprete. Sólo quedan en pie una esmerada fotografía y un montaje muy seguro; dos puntos de apoyo fundamentales, muy atendidos siempre por Pietro Germi, pero insuficientes por sí solos a los efectos de superar o al menos compensar los errores gruesos del libreto.

"LA ROCA" ("ROCK MOUNTAIN", 1950); ACCION BREVE, LARGA CHARLA.

Un esquema muy simple si se esta producción Warner que

nos llega con un atraso de cinco años (no dos, como pretende el programa del Icazu). Acción principio y fin, por la vía del choque de blancos e indios, contra un fondo de rocas gigantes; conflicto entre yanquis y sureños, en las posturas concretas y extrema de ese enfrentamiento. El choque de grupos abre la película y proporciona luego dos escenas culminantes y decisivas dentro del mecanismo argumental (la tentativa de linchamiento del caudillo ganadero, el incendio de los campos cultivados). Allí predominan las fuerzas colectivas y es el choque de grupos, con intereses opuestos energicamente definidos, lo que interesa sobre cualquier caso individual; en la secuencia del incendio —que interrumpe bruscamente una situación romántica y un baile popular— llega a apuntarse, por momentos, a una gran epopeya más trascendente que la habitual en el film del Oeste, y luce en su plenitud la severidad y fuerza en las imágenes, totalmente al servicio de la acción, que exponen el mejor estilo del difunto Gregg Toland.

El conflicto entre dos individualidades —lo mejor del film— mereciendo la mayor parte del metraje, aparece naturalmente como una expresión concreta de ese choque colectivo. Por un lado, el jefe ganadero; por otro, "El caballero del desierto", defendiendo su ideal de justicia que, en definitiva, habrá de ubicarlo del lado de los agricultores. Es justamente en función de su ascendente sobre todo un grupo que el primer personaje adquiere toda su estatua dramática; frente a él, y a su minuciosa descripción, el segundo resulta demasiado simplificado, demasiado elemental en su heroísmo y su gallardía. Pero esta es, de todos modos, una convención leída en un film en el que justamente Wyler no abandona ni desprecia las tradiciones más convencionales y difundidas del viejo film del Oeste, sino que trabaja dentro de ellas, haciendo ver los hechos desde sus particulares y difundidas perspectivas, al mismo tiempo que les da una superior vigencia en mérito a su afinado lenguaje dramático. Al simple choque físico de héroe y villano, a ese deportivo espec-

tales de este relato del Oeste que realizara William Wyler en 1940 y que muy pronto adquiriera el rango de un clásico.

Wyler les atendió a ambas y supo vincular la segunda a la primera, como una expresión concreta y extrema de ese enfrentamiento. El choque de grupos abre la película y proporciona luego dos escenas culminantes y decisivas dentro del mecanismo argumental (la tentativa de linchamiento del caudillo ganadero, el incendio de los campos cultivados). Allí predominan las fuerzas colectivas y es el choque de grupos, con intereses opuestos energicamente definidos, lo que interesa sobre cualquier caso individual; en la secuencia del incendio —que interrumpe bruscamente una situación romántica y un baile popular— llega a apuntarse, por momentos, a una gran epopeya más trascendente que la habitual en el film del Oeste, y luce en su plenitud la severidad y fuerza en las imágenes, totalmente al servicio de la acción, que exponen el mejor estilo del difunto Gregg Toland.

El conflicto entre dos individualidades —lo mejor del film— mereciendo la mayor parte del metraje, aparece naturalmente como una expresión concreta de ese choque colectivo. Por un lado, el jefe ganadero; por otro, "El caballero del desierto", defendiendo su ideal de justicia que, en definitiva, habrá de ubicarlo del lado de los agricultores. Es justamente en función de su ascendente sobre todo un grupo que el primer personaje adquiere toda su estatua dramática; frente a él, y a su minuciosa descripción, el segundo resulta demasiado simplificado, demasiado elemental en su heroísmo y su gallardía. Pero esta es, de todos modos, una convención leída en un film en el que justamente Wyler no abandona ni desprecia las tradiciones más convencionales y difundidas del viejo film del Oeste, sino que trabaja dentro de ellas, haciendo ver los hechos desde sus particulares y difundidas perspectivas, al mismo tiempo que les da una superior vigencia en mérito a su afinado lenguaje dramático. Al simple choque físico de héroe y villano, a ese deportivo espec-

tales de este relato del Oeste que realizara William Wyler en 1940 y que muy pronto adquiriera el rango de un clásico.

Wyler les atendió a ambas y supo vincular la segunda a la primera, como una expresión concreta y extrema de ese enfrentamiento. El choque de grupos abre la película y proporciona luego dos escenas culminantes y decisivas dentro del mecanismo argumental (la tentativa de linchamiento del caudillo ganadero, el incendio de los campos cultivados). Allí predominan las fuerzas colectivas y es el choque de grupos, con intereses opuestos energicamente definidos, lo que interesa sobre cualquier caso individual; en la secuencia del incendio —que interrumpe bruscamente una situación romántica y un baile popular— llega a apuntarse, por momentos, a una gran epopeya más trascendente que la habitual en el film del Oeste, y luce en su plenitud la severidad y fuerza en las imágenes, totalmente al servicio de la acción, que exponen el mejor estilo del difunto Gregg Toland.

El conflicto entre dos individualidades —lo mejor del film— mereciendo la mayor parte del metraje, aparece naturalmente como una expresión concreta de ese choque colectivo. Por un lado, el jefe ganadero; por otro, "El caballero del desierto", defendiendo su ideal de justicia que, en definitiva, habrá de ubicarlo del lado de los agricultores. Es justamente en función de su ascendente sobre todo un grupo que el primer personaje adquiere toda su estatua dramática; frente a él, y a su minuciosa descripción, el segundo resulta demasiado simplificado, demasiado elemental en su heroísmo y su gallardía. Pero esta es, de todos modos, una convención leída en un film en el que justamente Wyler no abandona ni desprecia las tradiciones más convencionales y difundidas del viejo film del Oeste, sino que trabaja dentro de ellas, haciendo ver los hechos desde sus particulares y difundidas perspectivas, al mismo tiempo que les da una superior vigencia en mérito a su afinado lenguaje dramático. Al simple choque físico de héroe y villano, a ese deportivo espec-

tales de este relato del Oeste que realizara William Wyler en 1940 y que muy pronto adquiriera el rango de un clásico.

Wyler les atendió a ambas y supo vincular la segunda a la primera, como una expresión concreta y extrema de ese enfrentamiento. El choque de grupos abre la película y proporciona luego dos escenas culminantes y decisivas dentro del mecanismo argumental (la tentativa de linchamiento del caudillo ganadero, el incendio de los campos cultivados). Allí predominan las fuerzas colectivas y es el choque de grupos, con intereses opuestos energicamente definidos, lo que interesa sobre cualquier caso individual; en la secuencia del incendio —que interrumpe bruscamente una situación romántica y un baile popular— llega a apuntarse, por momentos, a una gran epopeya más trascendente que la habitual en el film del Oeste, y luce en su plenitud la severidad y fuerza en las imágenes, totalmente al servicio de la acción, que exponen el mejor estilo del difunto Gregg Toland.

El conflicto entre dos individualidades —lo mejor del film— mereciendo la mayor parte del metraje, aparece naturalmente como una expresión concreta de ese choque colectivo. Por un lado, el jefe ganadero; por otro, "El caballero del desierto", defendiendo su ideal de justicia que, en definitiva, habrá de ubicarlo del lado de los agricultores. Es justamente en función de su ascendente sobre todo un grupo que el primer personaje adquiere toda su estatua dramática; frente a él, y a su minuciosa descripción, el segundo resulta demasiado simplificado, demasiado elemental en su heroísmo y su gallardía. Pero esta es, de todos modos, una convención leída en un film en el que justamente Wyler no abandona ni desprecia las tradiciones más convencionales y difundidas del viejo film del Oeste, sino que trabaja dentro de ellas, haciendo ver los hechos desde sus particulares y difundidas perspectivas, al mismo tiempo que les da una superior vigencia en mérito a su afinado lenguaje dramático. Al simple choque físico de héroe y villano, a ese deportivo espec-

tales de este relato del Oeste que realizara William Wyler en 1940 y que muy pronto adquiriera el rango de un clásico.

Wyler les atendió a ambas y supo vincular la segunda a la primera, como una expresión concreta y extrema de ese enfrentamiento. El choque de grupos abre la película y proporciona luego dos escenas culminantes y decisivas dentro del mecanismo argumental (la tentativa de linchamiento del caudillo ganadero, el incendio de los campos cultivados). Allí predominan las fuerzas colectivas y es el choque de grupos, con intereses opuestos energicamente definidos, lo que interesa sobre cualquier caso individual; en la secuencia del incendio —que interrumpe bruscamente una situación romántica y un baile popular— llega a apuntarse, por momentos, a una gran epopeya más trascendente que la habitual en el film del Oeste, y luce en su plenitud la severidad y fuerza en las imágenes, totalmente al servicio de la acción, que exponen el mejor estilo del difunto Gregg Toland.

El conflicto entre dos individualidades —lo mejor del film— mereciendo la mayor parte del metraje, aparece naturalmente como una expresión concreta de ese choque colectivo. Por un lado, el jefe ganadero; por otro, "El caballero del desierto", defendiendo su ideal de justicia que, en definitiva, habrá de ubicarlo del lado de los agricultores. Es justamente en función de su ascendente sobre todo un grupo que el primer personaje adquiere toda su estatua dramática; frente a él, y a su minuciosa descripción, el segundo resulta demasiado simplificado, demasiado elemental en su heroísmo y su gallardía. Pero esta es, de todos modos, una convención leída en un film en el que justamente Wyler no abandona ni desprecia las tradiciones más convencionales y difundidas del viejo film del Oeste, sino que trabaja dentro de ellas, haciendo ver los hechos desde sus particulares y difundidas perspectivas, al mismo tiempo que les da una superior vigencia en mérito a su afinado lenguaje dramático. Al simple choque físico de héroe y villano, a ese deportivo espec-

3) Piedad.

Scobie es un hombre que siente intensa piedad por sus semejantes. Pero la piedad bien entendida debe comenzar por uno mismo. El precepto de amar a los demás como nos amamos a nosotros mismos está asentado también en firmes bases psicológicas. Quien se odia a sí mismo, no podrá amar a otro.

Esto no lo entiende Scobie. La piedad que él siente por los demás llega a destruir su concepción religiosa, y es, en realidad una perversión.

Scobie, queriendo matar, parece Mesías al revés. Su condenación iría a traer la redención de dos mujeres.

La piedad, así entendida, es un tema presente muchas veces en el film.

Por piedad, Scobie admite la amistad de Louise y Wilson; por piedad hacia Louise acepta la ayuda de Yusuf (el préstamo), comprometiendo con un delincuente; su piedad hacia Helen se transforma en amor; por piedad escribe la carta imprudente; por piedad reclama (31) la condena para sí mismo, con tal que ambas mujeres quedaran tranquilas; por piedad hacia Dios (34) va a suicidarse.

LA ADAPTACION

Adaptar esta novela para la pantalla, no puede haber sido tarea fácil. Es sabido que Graham Greene divide sus obras de ficción en dos categorías: Novelas y Entretenimientos.

Estos últimos mucho más cerca del guión cinematográfico que las llamadas "novelas", entre las cuales se cuenta "The Heart of the Matter". Las "novelas" no son narraciones de hechos exteriores, sino psicografías, registros de experiencias psicológicas, y ofrecen grandes dificultades a los cinematografistas que intentan visualizar aquello que, esencialmente, son imágenes mentales.

Sin embargo se siguen llevando estas obras a la pantalla, pese a los resultados poco alentadores obtenidos hasta el momento.

Han sido filmadas: "The man within" (no exhibida en Montevideo), "Brighton Rock" ("El joven Surfacer"), "The Heart of the Matter" ("El precio de una aventura"), "The end of the Affair" (muy nueva: recién estrenada en Inglaterra y EE. UU.), "Brighton Rock" recoge visualmente las circunstancias exteriores de su trama; el contenido simbólico de la novela no aparece en el film. "The power and the glory", filmada por John Ford, tiene valores positivos ajenos a la novela, pero como transposición de ésta es ra-

dolescos comprenden la magnitud del pecado de Scobie, porque el lector tiene a su disposición infinitud de palabras para expresarlo. Cada lector dispone de 3 o 24 horas para dedicárselas a la lectura del libro, pero la película no puede durar arriba de 100 minutos".

"En segundo término, Scobie no muere por mano propia en el film. Dejemos establecido, antes, que al comprar los derechos para filmar la obra, el productor no se compromete a seguir al pie de la letra la trama de la novela. Por otra parte, Graham Greene fué debidamente consultado y admitió que director y productor dieran la solución que ellos concepcionaran más ajustada con su interpretación del drama de Scobie y con las exigencias particulares de la pantalla".

Estas declaraciones del director George More O'Ferrall no son enteramente satisfactorias. Pero, posiblemente, la explicación del cambio del final del libro la de la escritora católica Freda Bruce Lockhart (crítica de cine, visitante de Punta del Este en el Primer Festival), que escribe lo siguiente:

"Respecto del final, me parece tonto ponerse a discutir. Antes que cualquier otra razón para el cambio, está la de que ningún censor británico hubiera aprobado un argumento en el cual el héroe se suicidara. Sin el recurso al que ingeniosamente se apelo —en armonía con las ideas de Mr. Greene— no hubiéramos podido tener este film, tan fino y conmovedor, y que es, por cierto, la más importante película católica salida de estudios ingleses".

ANÁLISIS CINE. MATOGRAFICO

GUION

El productor de la película es en este caso también el autor del guión.

Se juntan en una sola persona las dos funciones: elegir el tema y organizar su realización. Lo cual tiene sus ventajas, indudablemente; pero con la condición de que esa sola persona sea al mismo tiempo un especialista cabal en cada una de las funciones.

Al hablar de la adaptación hicimos notar las diferencias entre el guión del film y la novela original. No es posible decidir si con la misma obra, otro guionista hubiera logrado otro

Es excelente el uso de la letra de sonora. Prescindiendo del usual abuso de tam-tam y gongs da un canto nativo,